

## LE POUVOIR DU MASQUE

Sources d'inspiration et implications politiques dans le théâtre contemporain en Afrique

Mineke Schipper (Vrije Universiteit Amsterdam)

Les masques ont une longue histoire - en Afrique comme ailleurs. Celui qui porte le masque peut symboliser, par exemple, les temps anciens et démontrer le lien étroit entre ceux-ci et la communauté actuelle. En portant le masque, l'acteur devient la chaîne qui lie le commun des mortels au monde mythique des dieux, esprits, ancêtres et héros. Le masque affermit la réalité du mythe dans la vie quotidienne et souligne la continuité des valeurs traditionnelles dans la société.

Les masques sont utilisés dans des cérémonies diverses. Lors de l'initiation, le féticheur peut en porter un quand il représente l'esprit qui enseigne aux hommes l'art de vivre. L'initiation se termine souvent par des danses masquées qui expriment le sens de l'initiation: l'adolescent "meurt à l'enfance" (Senghor 1964, p. 201) et renaît comme adulte. Les masques servent encore à protéger la société contre le crime et la sorcellerie, mais ils peuvent aussi être utilisés de manière négative. Les sociétés secrètes possèdent souvent des masques qui sont portés lors de réunions rituelles, comme le font les hommes-léopards au Zaïre. Les masques protègent les danseurs pendant la cérémonie rituelle, lorsqu'ils s'emparent de la force vitale libérée par la mort d'un homme ou d'un animal. Ces forces ne peuvent pas nuire aux hommes lorsqu'elles sont utilisées de façon positive, au bénéfice de la société. Dans l'acte sacré que constitue le jeu dramatique à l'origine, le masque est un instrument magique qui fait triompher la vie face aux forces qui lui sont opposées (Laude 1972, p. 197sq.; Hunningher 1955, p. 23sq.).

Le masque, c'est-à-dire celui qui porte le masque, a donc un certain pouvoir dans certaines circonstances. Or, ceci ne vaut-il pas aussi pour les porteurs de masque d'aujourd'hui, les hommes et femmes du théâtre contemporain? La réponse ne peut être qu'affirmative dans la mesure où l'on prend en considération les nombreux pays où les autorités se méfient - de plus en plus, dirait-on - de l'influence des auteurs, metteurs en scène et acteurs, dont ils ont l'air de craindre les voix critiques. Avant de revenir à ce problème, j'aimerais m'arrêter brièvement à deux autres points. Premièrement, celui de la tradition orale comme source d'inspiration du théâtre contemporain, et deuxièmement, celui des rapports entre le théâtre africain et le théâtre européen. Il va de soi que, dans les limites de cet article, je ne pourrai entrer dans les détails.

Il semble invraisemblable, mais il n'en est pas moins vrai, que certains Européens se soient posé la question de savoir si, dans l'Afrique précoloniale, "un théâtre véritable" a

pu exister, pour y répondre tout de suite par la négative. Sans gêne, ceux-ci faisaient preuve d'un raisonnement ethnocentrique, voire eurocentrique. On peut se demander à quel titre le théâtre européen de ces derniers siècles serait érigé en critère pour décider si tel ou tel peuple ou continent connaît ou ignore le théâtre. En Europe, l'élément verbal a fini par dominer tous les autres. Ailleurs, il n'en est pas nécessairement ainsi: la parole peut être soumise à d'autres éléments ou former avec eux un ensemble harmonieux. Seulement, pour reprendre les mots de Sony Labou Tansi (1983, p. 23), "L'Occidental (mon frère hélas!) tombe dans le piège d'un paternalisme grossier qui consiste à prendre tous les autres hommes de la terre pour ses élèves. Ne pas faire comme le maître condamne à la pure et simple inexistence." Il y aurait beaucoup à dire à ce sujet, si l'on pense au jeu du pouvoir des mass media occidentaux à travers le monde, qui risque d'imposer la "cocacolanisation" culturelle un peu partout. Cependant, il y a (eu) aussi des Occidentaux moins bornés dans leurs critères théâtraux, comme par exemple Antonin Artaud qui s'est déjà attaqué au caractère purement verbal et psychologique du théâtre européen dans les années trente de notre siècle. Dans *Le théâtre et son double* (réédition 1964, p. 44sq.), il accuse l'Occident d'avoir prostitué le théâtre:

Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue ... soit laissé à l'arrière-plan?

Aussi Artaud se passionne-t-il pour le théâtre oriental qui prend possession des formes non seulement sur le plan verbal, mais sur tous les plans à la fois. Cette multiplicité fait conserver au théâtre son caractère concret et spatial, total, ce dont, en Afrique aussi, on trouve de nombreux exemples, grâce à la tradition orale et son influence sur le théâtre contemporain.

### *Éléments traditionnels*

L'art oral constitue manifestement une source principale d'inspiration, à en juger d'après les nombreux rôles que celui-ci continue de jouer dans le théâtre contemporain. Les hommes de théâtre ont emprunté, en effet, de nombreux thèmes et techniques aux traditions de leurs cultures respectives pour les intégrer de manière nouvelle dans leurs pièces.

Pour ce qui est des thèmes, certains sont directement empruntés aux genres littéraires oraux, tels le mythe et l'épopée. D'autres s'inspirent de coutumes traditionnelles comme la dot, le rituel, l'autorité parentale sur les enfants, etc.

Pour ce qui est des techniques utilisées, je pense en particulier aux aspects formels tels que la présentation par un chanteur ou un conteur, l'intégration fonctionnelle de chants et refrains alternés, l'utilisation de chœurs ou de foules réagissant activement, l'accompagnement par des instruments de musique. Et puis, bien sûr, il y a la danse, le mime, les costumes, les masques et d'autres éléments provenant de la culture ancienne.

Je voudrais, à partir de quelques exemples, montrer comment certains éléments traditionnels jouent un rôle spécifique dans le théâtre contemporain.

a. *Les thèmes*

Il est toujours hasardeux de procéder à une classification rigoureuse des genres, aussi bien dans le théâtre que dans la tradition orale. La délimitation existante en mythe, épopée, chronique historique, légende, conte magique, conte d'animaux, conte de personnages humains ordinaires, etc, est assez inefficace. Où, par exemple, finit le mythe et commence l'épopée? Et quelle est leur relation avec l'histoire? Sous leur forme orale, ils empiètent l'un sur l'autre, et les frontières originelles entre les genres deviennent plus vagues encore lorsqu'un dramaturge en fait un usage thématique, comme cela se produit fréquemment. Sous ces réserves et faute de mieux, j'utilise les termes existants. Les thèmes choisis proviennent beaucoup plus souvent de mythes, d'épopées et d'événements historiques que de contes magiques, contes d'animaux, farces, etc. Je donne d'abord l'exemple d'un mythe transformé directement en pièce de théâtre. En général, le mythe explique pourquoi le monde est devenu ce qu'il est. Le mythe contient une "vérité"; aussi est-il revêtu d'une certaine autorité. Il interprète l'origine du monde, les relations entre le dieu ou les dieux et les premiers ancêtres, ainsi que celles existant avec la terre sur laquelle les descendants vivent et travaillent encore aujourd'hui.

Mon premier exemple provient de l'Ouganda: la pièce de Tom Omara, *The Exodus* (1972). Il s'agit d'une histoire des temps anciens, située dans l'actuel pays acholi, à l'est du Nil, au nord de l'Ouganda. A l'origine, c'est une histoire étiologique de caractère mythique où l'on explique pourquoi deux clans apparentés n'habitent pas le même côté du fleuve. Dans la version d'Omara, la pièce est introduite par un narrateur qui a rassemblé autour de lui un groupe d'enfants: il indique que ces jeunes peuvent s'asseoir devant la scène ou se disperser dans le public. A travers questions et réponses, ils arrivent au point où la pièce est reprise par de véritables acteurs. L'auteur suggère aussi une autre possibilité: un narrateur à lui seul pourrait résumer cette première partie comme suit:

Il y a longtemps, très longtemps, alors que personne n'était né, Dieu, le Modeleur, l'Innommé, fit descendre le Premier Homme sur la terre. Celui-ci s'appela Lwo. En ce temps-là, le monde "était chauve comme un oeuf." Il n'y avait ni maisons, ni voitures, ni vêtements, ni hommes. Uniquement ce seul homme, Lwo. De ce Lwo sont donc issus tous les hommes vivants, vous et moi également. Lwo avait une petite fille qui donna la vie à des triplés. Sur la vie de ces trois frères pesait une malédiction, car ils se disputaient sans cesse et se jalouaient les uns les autres. Un jour, une dispute si violente éclata qu'une partie de la famille s'établit définitivement de l'autre côté du fleuve (Omara 1972, p. 49).

Lorsqu'un des enfants propose de jouer, le narrateur lui rappelle qu'il faut d'abord chanter l'hymne qui, selon la tradition, doit précéder une telle révélation. Ils chantent alors l'hymne acholi *Canna*, après quoi les événements se poursuivent, joués par des acteurs. La pièce se termine par une cérémonie au cours de laquelle les frères jurent sur leurs lances croisées de se séparer à jamais. *The Exodus* eut un grand succès en Afrique orientale. Dans sa structure, la pièce est restée très proche de la narration, telle qu'elle a dû être transmise à l'origine.

Un autre exemple du théâtre qui s'inspire fortement de la tradition est celui de la Camerounaise Werewere Liking. Elle a étudié des rituels chez les Bassa, un peuple de son pays. Ayant recours aux mythes et coutumes, à la danse et à la musique, elle a commencé à écrire du théâtre. Cependant, elle ne veut pas en faire un simple inventaire, mais le transformer et l'adapter afin d'atteindre le public d'aujourd'hui:

Mais que l'on ne s'y trompe pas: s'il a recours aux mythes, le théâtre rituel ne se veut pas une anthologie de traditions. Il s'en inspire seulement pour mener plus loin l'interrogation, et élargir l'imagination créatrice qui répondra aux questions vitales. Ce théâtre est un appel à l'intériorisation de la conscience dans sa source profonde où réside la vraie Connaissance (Liking 1980a, p. 9).

Elle présente ses pièces comme du théâtre rituel. Dans *Une Nouvelle Terre* (1980b), elle reprend le mythe originel de l'installation des Bassa au Cameroun: deux frères y sont arrivés dans une grotte et y ont construit une communauté. Le peuple finit par se dégrader. Le rituel sert à atteindre la pureté et la force de l'origine à l'aide des meneurs de rite, des personnages comme le Sage et surtout le Ndinga (l'artiste), mais le public participe lui aussi. Ensemble, acteurs et spectateurs sont confrontés au mythe réactualisé par le théâtre: ils doivent prendre position. La pièce, basée sur le mythe des deux frères bassas, Koba et Kwan, tente de répondre à deux questions: comment est-ce que tout a commencé et comment la prospérité a-t-elle pu se changer en misère? Les frères mythiques avaient fait preuve de courage et de persévérance lors de leur pénible voyage vers la grotte impénétrable, "la Pierre au Trou", Ngok Lituba, dans la partie Centre-Sud du Cameroun. C'est là qu'avait commencé "la terre nouvelle", le berceau des Bassa, peuple prospère avant de connaître la corruption et la déception.

D'après l'auteur, le théâtre rituel révèle les causes des fautes commises dans la communauté. Celle-ci doit chercher collectivement l'origine des forces maléfiques qui ont fini par ébranler, voire écraser l'unité d'autrefois. Dans son théâtre, Liking relie le mythe qui avait pour but d'expliquer l'origine des Bassa et leur solidarité avec la terre sur laquelle ils vivent, à la problématique de la vie d'aujourd'hui. Cela se fait au moyen d'un rite initiatique au cours duquel d'autres éléments de la tradition des Bassa, comme par exemple le masque ngué, fonctionnent également comme procédés théâtraux.

Souvent, le *mythe* touche de près à l'*histoire*. De son côté, l'*épopée* contient fréquemment des traits mythiques et/ou historiques. La tâche de l'historien est surtout de s'en tenir strictement aux faits, alors que, dans l'épopée, l'histoire est subordonnée à l'imagination de l'auteur. Même s'il s'agit d'un personnage historique, l'épopée le rendra plus héroïque, et ses faits et gestes seront plus extraordinaires que dans la réalité. Ainsi dieux et esprits, magie et miracles, y tiennent souvent un rôle considérable. Le héros épique est plus qu'un simple ancêtre, et on l'adore presque comme une divinité. Un cas bien connu est celui de Chaka, le héros zoulou, qui a inspiré tant d'auteurs dramatiques, non seulement en Afrique du Sud, mais encore en Afrique de l'Ouest et en Afrique de l'Est.

Une autre épopée très connue, celle de Soundjata, a également été une source d'inspiration pour de nombreuses pièces de théâtre, surtout en Afrique de l'Ouest où le héros avait vécu.

On remarque en effet combien le théâtre africain s'intéresse aux actions célèbres des héros de l'histoire ou du monde épique. En réaction aux versions coloniales occidentales, l'histoire se devait d'être réécrite à travers la littérature et le théâtre. Bien sûr, la nouvelle historiographie a rectifié les faits dénaturés, mais, en littérature, la fantaisie peut l'emporter sur la vérité historique. Il s'agissait de redonner aux gens, lecteurs et spectateurs, confiance dans l'héritage culturel, les traditions et l'identité nationales.

Parfois, dans la pièce, un personnage chante directement les louanges du héros, comme cela se faisait dans la narration orale, par l'intermédiaire de la personne du griot. Un exemple en est le griot Djela Madi qui chante à la gloire de Soundjata dans *Le grand destin de Soundjata*, pièce écrite par Sory Konaké du Mali et qui a obtenu, en 1971, le prix du concours théâtral africain. Konaké insiste lui aussi sur l'importance de l'histoire nationale dans une perspective africaine:

L'histoire, l'histoire de l'Afrique n'est pas celle qu'écrivent les étrangers mais celle que nous chantons accompagnés de nos guitares africaines, supports indispensables du récit. Cette histoire de l'Afrique a ses héros. La vie de chacun d'eux est un exemple d'abnégation, de bravoure, de patriotisme. La veillée d'aujourd'hui est une évocation du grand destin de Soundjata Keita, le plus brillant des rois du Manding. Oui, écoutez ce que fut ce héros national qui a inscrit l'une des plus belles et plus célèbres pages de l'histoire de l'Afrique (pp. 10-11).

La vie héroïque de Soundjata se déroule sous les yeux des spectateurs en un seul tableau, présentation encadrée dans celle de Djeli Madi qui, à plusieurs reprises, intervient et glorifie le héros.

Outre les thèmes empruntés à la tradition mythique, épique ou historique, il y a ceux provenant de coutumes et usages traditionnels - qui sont tantôt respectés, tantôt discutés ou rejetés. Le plus souvent, c'est le caractère excessif de telle ou telle règle qui provoque l'indignation, comme dans le cas de la dot que le futur mari est obligé de verser aux parents de la promise. Les formes exagérées de l'usage sont dénoncées par exemple par Guillaume Oyono-Mbia du Cameroun dans sa merveilleuse comédie *Trois prétendants, un mari*. De son côté, le Congolais Guy Menga examine de façon critique les abus de pouvoir commis par les parents à l'égard de leurs enfants dans sa pièce *La marmite de Koka Mbala*. Ici aussi, on condamne uniquement les excès de l'autorité parentale traditionnelle sans en contester la légitimité, comme il apparaît dans ce proverbe congolais qu'un jeune cite avec approbation: "Quelque grandes que soient les oreilles, elles ne dépassent jamais la tête."

Lors d'une interview, il y a quelques années, j'ai demandé à la Zaïroise Clémentine Nzuzi de m'esquisser la situation théâtrale de son pays. Elle aussi m'a fait comprendre que l'utilisation de coutumes traditionnelles dans le théâtre d'aujourd'hui obtient un certain succès:

Dans la société traditionnelle, le théâtre fait partie de la vie des gens, fait partie de l'art oral. Le théâtre dit moderne est présent dans les villes et dans les écoles. Il y a aussi une troisième forme qui s'inspire directement de la tradition. Je vais te donner un exemple. Il y a une troupe zaïroise qui adapte des scènes de la vie traditionnelle au théâtre. C'est une sorte de théâtre improvisé avec danses et musique, très intéressant. On improvise.

Dernièrement, j'ai assisté à une pièce sur les jumeaux. J'avais travaillé un peu avec eux - ce sont des amis. Ils se sont basés sur des enquêtes concernant l'importance des jumeaux dans la société traditionnelle. A l'aide de cette information, ils ont fait un squelette d'histoire - rien qu'un squelette. Les acteurs, eux, improvisent alors le reste, même les paroles et tout. Ainsi ils font entrer la vie courante là-dedans, un peu comme au moyen âge européen. Cela a un grand succès, et, dans tous les milieux, on le comprend parfaitement. Et à la fin, quand les acteurs dansent la danse des jumeaux, il y a tout le public qui se lève et qui se met à danser avec la troupe. Cela arrive spontanément et partout, que ce soit en plein air ou dans la salle universitaire: le public réagit de la même manière, ce qui prouve que la tradition est tout à fait vivante dans mon pays.

Bien sûr, il n'y a pas qu'au Zaïre qu'on trouve de tels exemples. Partout il existe des traditions très variées qui fournissent une source inépuisable d'inspiration pour le théâtre contemporain.

#### b. *Les techniques*

Comme dans la littérature de qualité, on ne peut pas, dans le bon théâtre, discuter la forme et le contenu séparément: thèmes et procédés formels, techniques, se conditionnent mutuellement. Si, par exemple, le rituel joue un rôle thématique, il détermine certainement aussi la forme de la pièce, partiellement ou entièrement. Ainsi le masque et le rituel ngués jouent un rôle indispensable dans la pièce de Werewere Liking déjà mentionnée: le rituel tout entier fait partie de la thématique et de la forme. Les actes rituels traditionnels deviennent alors des procédés techniques qui marquent la représentation.

Un important procédé technique est emprunté à la tradition du personnage-clef de la littérature orale, celui du conteur-chanteur ou griot en tant que meneur de jeu. On utilise très souvent ce personnage. J'ai déjà mentionné le griot Djeli Madi dans la pièce de Konaké qui se déroule comme une représentation de théâtre sur la place du village. Djeli Madi s'accompagne lui-même sur un n'goni (guitare à quatre cordes) tout en présentant au public qui l'entoure les personnages et les événements de la vie de Soundjata. Il y a beaucoup d'autres cas de présentation du spectacle par un griot.

Le personnage du griot ne se limite d'ailleurs pas toujours à présenter et commenter les événements du dehors. Plus d'une fois, il est aussi un personnage qui joue un rôle plus ou moins important dans la pièce même, chargé de chanter les louanges d'un autre personnage, héros, chef ou roi. C'est ainsi que Maliba, le griot qui chante en l'honneur de son maître Samory Touré dans *Le fils de l'Almamy* de Cheik Ndao, joue un véritable rôle. Un autre exemple est le conteur/serviteur d'un chef de village dans la pièce *Simon Kimbangu ou le Messie Noir* du Zaïrois Elébé Lisembé. Dans ce rôle, il entame, à certains moments, des chants ou de la musique. Cela est tout à fait efficace, comme par exemple lorsqu'il s'agit d'un chant se référant à l'actualité coloniale, un chant qui en même temps invoque l'aide des ancêtres:

E, e, e, iyaleeh!  
Il est venu du lointain,  
l'homme blanc  
transportant  
le fusil,  
et le crucifix...

E, e, e, iyaleeh!  
Depuis le premier chant du coq,  
sans cesse,  
la chicotte de l'homme blanc  
suce votre sang,  
E, e, e, iyaleeh!  
Mânes des ancêtres,  
punissez l'homme blanc,  
l'homme aux neuf malices.  
Faites tomber la foudre sur sa maison!  
Iyaleeh, o, o, o,...

A l'instar du procédé du griot ou du conteur, la danse est utilisée de différentes manières dans le théâtre africain contemporain. Bon nombre d'œuvres dramatiques comportent des scènes au début ou à la fin desquelles on danse, où des mouvements stylisés ou des pantomimes permettent, de façon souple, le passage d'un acte à l'autre.

La danse forme parfois partie intégrante d'une fête qui a lieu pendant ou à la fin de la pièce. Les danseurs sont parfois introduits comme des "amuseurs du roi". Il en est ainsi dans *La marmite de Koka-Mbala*, où le roi et ses trois femmes se divertissent - et le public avec eux - à la vue des deux meilleurs jeunes danseurs du royaume. L'un des deux danseurs apparaît plus tard encore pour remettre au souverain un message très important pour la suite des événements.

La danse est un élément primordial dans la pièce zaïroise *Pas de feu pour les antilopes* de Mushiete et Mikanza (1969): un griot plein de sagesse propose de résoudre le conflit opposant deux chefs, non pas au moyen des armes, mais grâce à une compétition de danse. Les deux parties relèvent le défi. Pendant que les tam-tams résonnent et que le peuple, en chantant, loue et encourage les deux chefs, ces deux rivaux, Mukoko et Manga, dansent, au début sur un rythme lent, puis petit à petit de plus en plus rapide jusqu'à ce que Manga épuisé s'écroule dans la poussière et que Mukoko est acclamé comme le vainqueur. La danse et la percussion sont indispensables dans cette pièce qui s'achève par un autre élément formel emprunté à la tradition, à savoir la cérémonie d'intronisation d'un nouveau chef où, de nouveau, la danse occupe une place importante. A la fin, acteurs et spectateurs font la fête en dansant ensemble. Un tel phénomène n'est pas exceptionnel, comme il ressort du cas mentionné par Clémentine Nzuji dans l'interview citée plus haut. Un autre exemple est bien sûr la pièce célèbre d'Oyono-Mbia *Trois prétendants, un mari*, qui se termine par des festivités auxquelles participent ensemble acteurs et spectateurs.

Les cas cités illustrent combien la tradition orale et le théâtre sont, en Afrique, étroitement liés. Il sera nécessaire de procéder à des recherches plus systématiques sur les innombrables façons dont les thèmes et les techniques traditionnels sont repris et fonctionnent dans la dramaturgie d'aujourd'hui. En général, on peut constater que la parole joue un rôle moins important, dans la mesure où des éléments comme la musique, la danse et le mime y occupent une place plus considérable.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'aspect verbal et le choix de la langue utilisée. Et sur la fonction, le motif et l'effet du choix de la langue - européenne ou africaine, voire de plusieurs langues à la fois dans une seule pièce. Parfois, l'auteur opte pour une langue afro-européenne. La pièce de Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête* (1977), fournit un exemple de cette dernière option. Dans un avant-propos, cet auteur congolais explique son langage, un français africain qui est parlé dans "le monde des bas-fonds", comme il l'exprime:

De là est née la présente pièce qui, comme il faut s'y attendre, tord le cou à toutes les règles syntaxiques. Les puristes se voileront la face et se boucheront les oreilles, ce qui n'empêche pas l'existence d'une langue qui a ses règles propres (p. 7).

Il va de soi que le choix en faveur des langues africaines ou en faveur des anglophonies ou des francophonies africanisées rendra les pièces plus accessibles au grand public africain.

### *Les influences occidentales*

La confrontation avec le colonialisme, les tensions entre les traditions et les changements, et les problèmes de la grande ville, sont des thèmes chers à de nombreux auteurs. Ces thèmes ont tous les trois quelque chose à voir avec l'influence occidentale en Afrique.

Le théâtre africain contemporain a lui aussi subi des influences occidentales, parmi lesquelles je mentionne les points suivants:

1. La langue utilisée est souvent une langue européenne, du moins lorsqu'on prend en considération les pièces publiées. Cependant, ces dernières années, on publie et joue davantage dans des langues africaines.
2. L'élément verbal domine la musique, le chant, la danse dans bien des cas.
3. La distance entre la scène et le public s'est souvent agrandie, aussi concrètement, du fait de l'utilisation d'une estrade et parce que le rideau accentue encore cette distance.
4. L'"information artistique" est offerte dans une forme plus concentrée et transmise au public dans un laps de temps nettement plus bref qu'il n'est souvent d'usage dans la situation traditionnelle.
5. La thématique a également changé en fonction de la société.
6. La représentation "moderne", surtout si elle a lieu dans une salle, n'est fréquentée que par une petite couche supérieure de la population.
7. Le théâtre paraît souvent sous forme de livre chez des éditeurs européens.

En ce qui concerne ce dernier point, Eldred Jones de Sierra Leone a souligné, il y a quelques années, que les pièces populaires ne sont pas publiées tandis que les pièces publiées ne sont pas populaires auprès du public africain. Ces propos font toucher du doigt le phénomène de la distance grandissante entre théâtre élitaire et théâtre du peuple. Ce qui d'ailleurs ne veut pas dire que Jones a complètement raison, car certaines pièces de théâtre dites littéraires sont parfois très appréciées d'un large public, comme *Le lion et la perle* de Wole Soyinka ou *The Trial of Dedan Kimathi* de Ngugi wa Thiong'o.

Ces dernières années, on voit de plus en plus d'auteurs dramatiques quitter consciemment le petit cercle de l'école et de l'université. Par conséquent, les thèmes changent aussi: dépasser le cercle de l'élite signifie aussi changer d'horizon: un autre milieu, une autre perspective: le public doit se reconnaître dans la situation présentée. S'il s'agit d'un théâtre critique vraiment populaire, les autorités se méfient souvent des auteurs, metteurs en scène, acteurs qui le produisent, car ceux-ci menacent la position des anciens occupants et de l'élite nationale.

#### *Deux exemples de théâtre populaire: Maddy et Ngugi*

Yulisa Amadu Maddy, originaire de Sierra Leone, écrit pour et sur des gens dits simples. Son dilemme, celui de tout artiste à vocation sociale, a toujours été d'arriver à se développer artistiquement et intellectuellement tout en restant proche des masses populaires. Il est évident que, dans la plupart des cas, les élites ont perdu ce contact et que leurs normes en matière de théâtre ont changé. Par conséquent, deux systèmes normatifs co-existent, dont résulte la confrontation entre les masques et le pouvoir. La pièce la plus populaire de Maddy s'appelle *Big Berrin*. Il l'a écrite en krio, langue de la Sierra Leone. La pièce est destinée aux pauvres de la ville, elle parle de leur manque d'avenir, de leur situation désespérée face à la corruption, à la violence et à la brutalité de la part de ceux qui détiennent le pouvoir.

Après la représentation, ou plutôt à cause de la représentation, Maddy a été mis en prison. Au demeurant, l'auteur avait souligné que sa pièce ne parlait pas de la Sierra Leone - aucun nom de pays n'est explicitement mentionné - mais pour le public local le rapport avec sa propre situation était clair. Avec *Big Berrin*, Maddy fait référence à la situation du Tiers-Monde en général. Il a bien réussi à faire revivre sur la scène la foule des pauvres avec leurs misères et leurs espoirs. Il montre ainsi que beaucoup de solutions à court terme ne sont que des solutions apparentes - et c'est ainsi que le public les perçoit.

En plus de cet aspect idéologique, Maddy a une conception tout à fait géniale des innombrables possibilités qu'offre le théâtre, comme les jeux de lumière, les décors, les effets musicaux et autres.

*Big Berrin* signifie la "grande mort", symboliquement celle des morts-vivants, des miséreux de la ville à qui une existence humaine est refusée. Les personnages principaux

de la pièce sont les porte-parole de ce groupe. Elle commence, sur un fond de décombres, par un long dialogue entre les habitants des baraques déglinguées. Une musique stylisée et une pantomime accompagnent le tout. Au départ, Maddy l'avait appelé un rituel. Peut-être le rituel des pauvres qui assistent à leur propre enterrement? Plus tard dans la pièce, les pauvres s'immobiliseront en statues et se tairont. Au loin, il tonne, tandis qu'une lueur embrase le dessus de la scène sombre. De cette façon, on passe du naturalisme au symbolisme. Les acteurs et le chœur entament un chant sur Big Berrin, et un cercueil d'enfant est porté sur la scène. Sur celui-ci, on a inscrit: "Enfant victime de la révolution 'un homme-un vote'". Le cercueil tombe, et il en sort un peu de tout, des journaux jusqu'aux livres interdits, des documents secrets officiels jusqu'aux revolvers, couteaux, fouets et instruments électriques de torture. Le chœur chante: "Nous sommes morts, on nous a tués ... On m'a pendu; on m'a tiré dans le dos; on m'a empoisonné; ils m'arrangèrent un accident; ils me matraquèrent à mort; ils m'emmenèrent à la mer et plus jamais je ne revis le pays" (dans Etherton 1982, p. 337).

A la fin, deux personnes arrivent avec une solution valable pour elles-mêmes et nuisible aux autres. L'un embrasse la carrière de chef religieux, l'autre celle de féticheur. Ils s'entr'aident pour manipuler les gens. Le faux prophète incite à l'action, la police intervient et tabasse la foule. A la fin, le chœur, ironique, entonne un chant: "Sailing along, sailing along in one boat ... To di new utopia, to di new utopia ..." Pas de morale donc, et la question de savoir comment tout doit continuer reste ouverte. Cette pièce, assez complexe sur le plan technique, n'est pas facile à monter pour ceux qui disposent de peu de moyens et possibilités théâtrales, comme le fait remarquer très justement Etherton (*ibid.*, p. 335).

L'autre exemple choisi est celui de Ngugi wa Thiong'o du Kenya. Maddy, nous l'avons vu, faisait du théâtre pour et sur les pauvres. Petit à petit, Ngugi, lui, avait réussi à créer un théâtre en collaboration étroite avec les paysans et travailleurs d'un village.

Tout comme dans le cas de Maddy en Sierra Leone, les autorités, au Kenya, réagirent négativement à ce théâtre qui avait pour but de rendre les gens plus conscients de leur situation. Ngugi a payé cher pour son théâtre et pour ses idées artistiques. Après avoir écrit en anglais bon nombre de romans et de pièces de théâtre, Ngugi se décida, dans les années soixante-dix, à publier dans sa langue maternelle, le kikuyu. Sa première pièce dans cette langue fut *Ngahiika Ndenda* (*Je me marierai lorsque je voudrai*, 1982). Il s'agit de l'histoire d'un paysan chassé de sa terre par un riche propriétaire terrien qui veut construire une usine d'insecticides à l'aide d'investissements étrangers. Ngugi préparait la représentation avec les habitants de Kamirithu, des gens analphabètes ou peu instruits. Ensemble, ils formèrent le Théâtre de la Communauté de Kamirithu. Il en résulta un théâtre très stimulant, basé sur les expériences et les traditions orales des participants eux-mêmes: dialogues alternaient avec chants, danse, musique, mime. Le public accourut en foule, et l'enthousiasme ne connut de bornes que les mesures restrictives des autorités. Peu après les premières représentations, Ngugi fut jeté en prison sans que jamais plainte ne fût portée contre lui. Sous la pression de protestations provenant du monde entier, Ngugi fut remis en liberté un an plus tard. Entre temps, la pièce fut interdite.

En 1982, la pièce musicale *Maitu Njugira* (Mère, chante pour moi) de Ngugi fut interdite très tôt, alors que les répétitions battaient leur plein. Toutes les activités du groupe Kamirithu furent définitivement interdites, et les autorités envoyèrent trois camions de policiers pour détruire le théâtre en plein air que les gens avaient construit de leurs mains. Ngugi quitta le pays pour ne pas risquer une nouvelle arrestation. Depuis, il vit en exil à Londres.

A partir des expériences théâtrales de Kamirithu, de nouvelles mesures ont été prises au Kenya pour contrôler et limiter davantage les productions théâtrales populaires. Ce sont maintenant les autorités qui prescrivent les thèmes que les élèves du Festival du Théâtre Scolaire auront le droit d'aborder. Plus aucun sujet de controverse n'est toléré et pour chaque représentation nouvelle, l'accord des autorités est exigé. C'est ainsi que l'autocensure commence à entrer en jeu, puisque seul un théâtre favorable au pouvoir garantit auteurs et acteurs de démêlés avec les autorités. Ceci vaut pour bien d'autres pays africains que la Sierra Leone et le Kenya si l'on en croit à la revue *Index on Censorship* qui, en février 1985, a consacré tout un numéro au théâtre banni. Pour ce qui est de l'Afrique, on y parle, entre autres, de l'Algérie, de la Côte-d'Ivoire, du Nigéria, du Kenya, du Zaïre et de l'Afrique du Sud. On dirait donc que le pouvoir se montre de plus en plus hostile à l'égard des masques. Et comment réagissent les masques? Les auteurs, metteurs en scène et acteurs en Afrique du Sud continuent malgré les risques, m'ont assuré les membres de deux troupes, *Soyikwa et Bahamutsi*, lors de leur passage aux Pays-Bas. Ce n'est pas toujours possible. Parfois, auteurs et acteurs sont arrêtés ou doivent s'exiler. Ou bien ils essaient d'échapper à la censure en remplaçant certains passages ou un texte entier par des scènes de pantomime, comme Zadi Zaourou en Côte-d'Ivoire dans sa pièce *L'oeil*. Le pire serait bien sûr qu'ils se taisent, en se repliant dans ce que Ngugi (1984, p. 38) a appelé la "culture du silence et de la peur", culture qu'il qualifie de "cancer le plus dangereux dans la plupart des pays du Tiers Monde". Que le pouvoir du masque les en préserve - et nous, les spectateurs, avec eux.

#### *Ouvrages et articles consultés*

Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, Paris, 1964.

Bemba, Sylvain: *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, Paris, 1977.

Etherton, Michael: *The Development of African Drama*, Londres, 1982.

Hunningher, B.: *The Origin of Theatre*, Amsterdam, 1955.

*Index on Censorship*, Londres, Février 1985.

Konaké, Sory: *Le grand destin de Soundiata*, Paris, 1973.

Labou Tansi, Sony: "Donner du souffle au temps et polariser l'espace", dans: *Recherche, pédagogie et culture* 61, 1983, pp. 22-24.

Laude, Jean: *Les arts de l'Afrique Noire*, Paris, 1966.

Liking, Werewere: Introduction, M.-J. Hourantier: *Le chant de la colline*, Dakar, 1980a.

Liking, Werewere: *Une Nouvelle Terre*, Dakar, 1980b.

- Lisembe, Elébé: *Simon Kimbangu ou le Messie noir*, Paris, 1972.
- Maddy, Yulisa Amadu: *Big Berrin*, voir Etherton 1982.
- Mushiete, Paul et Mikanza, Norbert: *Pas de feu pour les antilopes*, Kinshasa, 1969.
- Ndao, Cheikh Aliou: *Le fils de l'Almamy* suivi de *La case de l'homme*, Paris, 1973.
- Ngugi wa Thiong'o: *Ngahiika Ndenda*, Londres, 1982.
- Ngugi wa Thiong'o: "The Culture of Silence and Fear", dans: *South*, Mai 1984, p. 38.
- Omara, Tom: "The Exodus", dans: D. Cook et Miles Lee, (eds.), *Short African Plays in English*, Londres 1972.
- Oyono-Mbia, Guillaume: *Trois prétendants, un mari*, Yaoundé, 1969.
- Schipper, Mineke: *Théâtre et société en Afrique*, Dakar, 1985.
- Senghor, L.S.: *Poèmes*, Paris, 1964.
- Zadi Zaourou, Bernard: *Les Sofas* suivi de *L'oeil*, Paris, 1975.